

LA ESCRITURA COMO LECTURA: LA PARODIA EN *EL CRIMEN DEL OTRO*, DE HORACIO QUIROGA

POR

ELSA K. GAMBARINI

Yale University

«El crimen del otro» fue publicado en 1904, cuando Horacio Quiroga estaba en la fase inicial de su aprendizaje como escritor¹. Producto de su juventud, le falta la condensación y la concisión que más tarde caracterizarían sus mejores cuentos. Quiroga aún no había aprendido las lecciones de Luis Pardo, el temible secretario de redacción de *Caras y Caretas*, para quien «nunca un cuento era lo suficientemente conciso»². A pesar de sus defectos, «El crimen del otro» no deja de ser fundamental para el estudio de su obra. La crítica ha señalado que el cuento contiene motivos literarios claves que habrían de obsesionar a Quiroga a lo largo de su vida de escritor³. Pero aún no se ha estudiado uno de los aspectos más interesantes de su factura: la dramatización de un proceso que precede y acompaña todo acto de escribir, el de lectura, abstracción y escritura⁴. Un análisis cuidadoso de este proceso permite ver cómo y en qué sentido el cuento de Quiroga no es, como generalmente se ha insistido, una mera imitación de los cuentos de Edgar Poe, sino una verdadera parodia de ellos⁵.

A partir de una lectura apasionada de los cuentos de Poe, el protagonista de «El crimen del otro» vive una extraña aventura. El narrador —el mismo protagonista— cuenta, retrospectivamente, esta aventura, que con-

¹ «El crimen del otro», *El crimen del otro* (Buenos Aires: Emilio Spinelli, 1904), pp. 11-37.

² E. Rodríguez Monegal, *El Desterrado: Vida y obra de Horacio Quiroga* (Buenos Aires: Losada, 1968), p. 226.

³ Véase E. Rodríguez Monegal, «Una historia perversa», *Mundo Nuevo*, 8 (febrero 1967), pp. 57-60.

⁴ Véase Julia Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 23 (abril 1967), pp. 440-441.

⁵ Véase John Englekirk, «La influencia de Poe en Quiroga», *Número*, 4 (septiembre-octubre 1949), pp. 323-339.

tiene la historia de la gestación y producción de su texto. El relato comienza de la siguiente manera: «La *aventura* que voy a contar data de cinco años atrás. Yo salía entonces de la adolescencia... Luego entra en acción mi amigo Fortunato, sobre quien versa todo lo que voy a *contar*» (p. 11; subrayados míos). Esa voz que dice yo, la del narrador dramatizado, promete contar a un lector implícito (o inscrito) una aventura de la que él fue el protagonista, pero que «data de cinco años atrás»⁶. La narración es retrospectiva, porque «la *aventura*» corresponde al tiempo de la *historia*, mientras que el acto de «contar» corresponde al tiempo del *discurso*⁷. El narrador es a la vez el protagonista de la acción y el cronista de la historia, el que actúa y el que retrospectivamente se mira actuar; es el que reflexiona en el acto de contar. Como actor-protagonista es parte de la historia del relato: es un personaje que sostiene diálogos con el otro personaje del cuento. Como cronista de la historia, recuerda y reflexiona, asume el papel de cuentista, de un ente considerado como «real», de un autor que dialoga con un lector postulado acerca de «mi amigo Fortunato», sobre el que versa «todo lo que voy a contar». Los diálogos del narrador-autor con el lector implícito y del narrador-actor con el otro personaje ordenan la lectura del texto.

Antes de entrar de lleno en el relato de su aventura, el narrador detalla las lecturas que más le habían apasionado en su adolescencia: «Poe era en aquella época el único autor que leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe...» (pp. 11-12). El narrador registra aquí explícitamente su diálogo con aquella parte del contexto cultural que lleva a la creación del relato (Poe ... el único autor que leía). El drama de la gestación de la aventura-escritura se representa sobre el escenario mismo del relato. En otras palabras: el texto llama la atención sobre su intertextualidad⁸. Por otra parte, el diálogo intertextual forma

⁶ Para una elaboración del concepto de *lector implícito* o *inscrito* véase: Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* No. 8: *L'analyse structurale du récit* (Paris: Seuil, 1966), pp. 18-21; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago University Press, 1961), pp. 39, 49, 52, 88-116; Gérard Genette, «Discours du récit», *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), pp. 225-267; Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications* No. 8, páginas 146-147.

⁷ Usamos aquí la distinción generalmente reconocida entre el cuento como *historia* y el cuento como *discurso*. Véase la extensa bibliografía compilada al respecto por Michel Mathieu, «Analyse du récit», *Poétique*, 30 (abril 1977), pp. 226-259.

⁸ Se entiende por *intertextualidad* la inscripción de un texto dentro de otro texto en forma que pueda reconocerse. La intertextualidad implica, por lo tanto, la utilización de un código identificable. Véase J. Kristeva, «Bakhtine», *Critique*, pp. 441-

parte explícita del diálogo del narrador con el lector. Aquél se declara dominado por el autor de sus obras predilectas. Su afirmación: «Ese *mal-dito loco* había llegado a *dominarme por completo*» lo convierte en un lector dramatizado dentro de la aventura que vive, y como tal funciona como índice para el lector implícito, señalándole la lectura ideal de su cuento: dejarse dominar por el autor.

El narrador se explica en forma más detallada: «Toda mi cabeza estaba llena de Poe, como si la hubieran vaciado en el molde de *Ligeia*. ¡Ligeia! ¡Qué adoración tenía por este cuento! Todos e intensamente: ... Dupin en procura de la carta robada... Pero entre todos, el *Tonel del amon-tillado* me había seducido como una cosa íntima mía: Montresor, El Carnaval, Fortunato, me eran tan comunes que leía ese cuento sin nombrar ya a los personajes» (pp. 11-12). La referencia a los relatos de Poe se logra metonímicamente, por medio de índices onomásticos. Dentro del relato, los nombres propios exceden la función circular que Jakobson, hablando en términos lingüísticos, asigna al nombre propio, para convertirse en índices de los cuentos-objetos de Poe y del mensaje que cada uno de ellos codifica⁹. Cada intertexto es una clave para la lectura del texto.

Como se sabe, en el cuento de Poe titulado «The Purloined Letter», el ministro ha robado a la reina una carta comprometedora, que piensa usar para chantajearla¹⁰. El detective Dupin recomienda la identificación con el ladrón como método para localizar el objeto hurtado. Sus acertados razonamientos le permiten concluir que el ladrón escondería la carta, disimulada, pero a la vista¹¹. En el diálogo intertextual, la referencia del narrador al cuento de Poe: «Dupin en procura de la carta robada», se puede leer como índice de otro robo, cometido en el texto en gestación. Aquí también se sabe quién es el ladrón —el narrador— y cuál el objeto robado —el nombre *Fortunato*—. Ambos están a la vista, pero disimulados por los razonamientos del narrador. Como Dupin, el lector se debe

444; Severo Sarduy, «El barroco y neobarroco», *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, ed. (México: Siglo XXI, 1972), p. 177.

⁹ Roman Jakobson, *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb* (Cambridge, Mass.: Harvard University, 1957), p. 1, explica que, en el caso de nombres propios, «the circularity is obvious: the name means anyone to whom this name is assigned».

¹⁰ Edgar Poe, «The Purloined Letter», *The Gift* (1845), reimpresso en *Complete Tales and Poems* (New York: Random House, 1975), pp. 208-222.

¹¹ Este cuento ha sido el objeto de tres estudios críticos importantes: Jacques Lacan, «La lettre volée», *Écrits I* (Paris: Seuil, 1966), pp. 19-75; Jacques Derrida, «La Facteur de la Vérité», *Poétique*, 21 (1975), pp. 96-147; Barbara Johnson, «The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida», *The Critical Difference* (Baltimore and London: Johns Hopkins U. Press, 1980), pp. 110-146.

identificar con los razonamientos del ladrón para recuperar el objeto robado. En esta identificación consistirá su función de descodificador del texto.

La referencia a «El tonel del amontillado» remite a la lectura de dos relatos con el mismo título. En orden cronológico, el primero es el cuento de Poe: «The Cask of Amontillado»¹². En éste, el narrador —llamado Montresor— jura vengarse de los insultos de Fortunato. Al aprovechar para este fin las fiestas de carnaval, Montresor se acerca a Fortunato fingiendo amistad por él y le pide que certifique la autenticidad de un tonel de amontillado que acaba de comprar. Halagado por la consulta, Fortunato lo sigue a las catacumbas de la familia Montresor. Allí, el narrador toma a Fortunato por sorpresa, logrando emparedarlo vivo en el nicho de una gruta. El segundo texto del mismo título, pero traducido al español como «El tonel de amontillado», es un cuento de Horacio Quiroga, anterior a «El crimen del otro», y que está explícitamente inspirado en el relato de Poe¹³. El narrador de este último cuento, confundiendo a Montresor con Poe (es decir, al autor con el narrador), explica cómo Poe juró vengarse de Fortunato «cuando éste llegó al terreno de los insultos» y cómo cumplió su juramento cuando lo «emparedó vivo»¹⁴. Acto seguido, el narrador cuenta: «Frente al gran espejo de vidrio... Fortunato me hablaba de su vida anterior —el traje aún espolvoreado de cales—... La verdad de aquella identificación tan exacta con el noble Fortunato me divertía extraordinariamente»¹⁵. Es decir, que en el cuento de Quiroga, Fortunato es a la vez el mismo personaje del cuento de Poe —«me hablaba de su aventura anterior»— y es otro. La *mise en scène* frente al espejo funciona como índice de la duplicación del texto y del personaje Fortunato, y también como índice de la inversión: en el cuento de Quiroga, Fortunato encierra a Montresor. En el sentido estricto de la palabra, este cuento es una *parodia* del relato de Poe¹⁶. A su vez, «El crimen del otro» es la duplicación y parodia de estos dos cuentos del mismo título; más precisamente, parodia del cuento de Poe y autoparodia de una versión anterior de su propio texto.

¹² Edgar Poe, «The Cask of Amontillado», *Godey's Lady's Book* (noviembre 1846), reimpresso en *Complete Tales*, pp. 274-279.

¹³ Quiroga, «El tonel del amontillado», *Los arrecifes de coral* (1901), pp. 82-83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82.

¹⁵ Por *identificación* se entiende: «la transformation produite chez le sujet quand il assume une image». Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», *Écrits I* (Paris: Seuil, 1966), p. 90.

¹⁶ Dice Mikhail Bakhtine que en la parodia, «as in stylization, the author speaks through another person's work, but in contrast to stylization, he introduces a semantic direction into that work which is diametrically opposed to its original direction.

Al referirse a «The Cask of Amontillado», el narrador de «El crimen del otro» declara: «Sentado en casa, en un rincón, pasé más de cuatro horas leyendo ese cuento con una fruición *en que entraba sin duda mucho de adverso para Fortunato*» (p. 12; subrayado mío). La primera parte de esta afirmación no tiene nada de asombroso porque alude simplemente a una lectura detenida y disfrutada. Sorprende, en cambio, la declaración que sigue sobre la actitud hostil hacia Fortunato», porque el lector-narrador sugiere que de alguna manera él puede afectar la suerte del personaje de un cuento escrito por otro. Produce un efecto extraño porque el relato coloca en un mismo plano aquello que postula su propia «realidad» —el narrador que lee— y aquello que no postula su realidad —el personaje Fortunato en el cuento leído por el narrador—. Dicho en otras palabras: hay una superposición, en el plano de la expresión del texto, de dos códigos distintos, pero que se tratan como si fueran uno solo: el código de «la realidad», que corresponde al yo que lee y cuenta, y el código de «la ficción», que corresponde a Fortunato, personaje del cuento leído¹⁷. Al fingir tratar realidad y ficción como dos posibilidades objetivas y equivalentes, el cuento escoge por tema la irrealidad. La yuxtaposición de los dos códigos distintos reitera, a nivel semiótico, un motivo fundacional en el relato: el motivo de la duplicación¹⁸.

La sorprendente declaración del narrador-lector implica, entonces, la equivalencia del acto de leer una ficción y de contar una aventura. Por extensión, supone una coincidencia del lector y del autor. Esa coincidencia en el relato está expresada como algo anhelado por el narrador cuando dice: «envidiaba tanto a Poe que me hubiera dejado cortar con gusto la mano derecha por escribir esa maravillosa intriga» (p. 12). El deseo de identificación con Poe pertenece al tema del doble. En efecto, el doble «es el rival de su prototipo en todo», rivalidad que el narrador admite sentir cuando dice: «envidiaba tanto a Poe»¹⁹. Pero el narrador invierte la pro-

The second voice, which has made its home in the other person's word, collides in a hostile fashion with the original owner and forces him to serve purposes diametrically opposed to his own. The word becomes the arena of conflict between two voices». *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Ann Arbor, Mich., 1973) p. 160.

¹⁷ Esta yuxtaposición de «realidad» y «ficción» se repite en el cuento hispanoamericano del siglo xx con muchas variantes diferentes. Véase, por ejemplo, Julio Cortázar, «La continuidad de los parques», *Final del juego* (Buenos Aires: Sudamericana, 1964), pp. 9-11.

¹⁸ Esta duplicación está estrechamente ligada a la idea de parodia: «Parody is the creation of a double which discrowns its counterpart... Therefore parody is ambivalent». Bakhtine, *Dostoevsky*, p. 104.

¹⁹ Otto Rank, *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie* (1925); trad. *The Double: A Psychoanalytical Study* (Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1971), p. 20.

bada fórmula del artista que crea el personaje, su «doble espiritual», para asegurar su inmortalidad²⁰. Aquí se trata de un personaje que busca asegurar su inmortalidad asumiendo como suya la ficción de un artista ya consagrado.

Al decir que en su lectura entraba «mucho de adverso para Fortunato», el narrador prefigura la metamorfosis de Fortunato en personaje de su cuento y su propia metamorfosis en co-autor de Poe²¹. En el diálogo intertextual, el narrador duplica, con algunas modificaciones, la intriga envidiada del maestro —«The Cask of Amontillado»—. Duplica los nombres, los acontecimientos y hasta el crimen final. Reescribir el cuento del otro es, a su manera, negar la muerte del autor con quien se está identificando. En última instancia, es rechazar como inevitable el fin de la propia actividad creadora. El doble, precisamente, permite negar hasta la idea misma de la muerte que es «sumamente dolorosa para nuestro amor propio»²².

El narrador continúa con la siguiente declaración: «A fines de diciembre leí a Fortunato algunos cuentos de Poe. *Me escuchó amistosamente...*» (p. 12). Ya se ha visto que, como *lector dramatizado*, al narrador le interesan los cuentos de Poe, en particular «The Cask of Amontillado». El objeto de esa lectura es el personaje Fortunato. Los cuentos de Poe, que habían sido leídos horizontalmente, es decir, en el tiempo, como parte de una experiencia diacrónica, ahora se vuelven en el recuerdo del narrador-autor una simultaneidad, un acontecimiento sincrónico²³. Esto presupone un proceso de abstracción de la lectura, que encontrará su expresión en una nueva escritura. En ésta, el narrador y Fortunato serán los personajes centrales; es decir, el objeto de las acciones del *narrador-personaje* será el otro personaje, Fortunato. Esa ambivalencia del discurso de la que habla Kristeva, que resulta del proceso que precede a toda escritura (lectura y abstracción), queda exteriorizada en la estructura misma del cuento, en que el objeto de la lectura (Fortunato) y el objeto de la escritura (Fortunato) tienen el mismo nombre, en que éste es el doble de aquél. Como *autor*, el narrador se dirige, en la historia que cuenta, al lector implícito.

²⁰ Otto Rank, *Beyond Psychology* (1941); reimpresión (New York: Dover, 1958), pp. 97-101.

²¹ Pasarían cincuenta y nueve años antes de que, en la literatura hispanoamericana, el drama de la lectura-escritura dejara de ser el acto secreto, desterrado del escenario del cuento, para convertirse en el tema central de la obra que busca explícitamente implicar al lector para convertirlo en co-autor. Esto ocurre, claro está, en *Rayuela*, de Julio Cortázar (Buenos Aires: Sudamericana, 1963).

²² O. Rank, *The Double*, p. 70.

²³ J. Kristeva, *Critique*, pp. 440-441.

En esa historia, él primero lee un cuento de Poe: en particular, lee las aventuras de Fortunato. A partir de esa lectura, el narrador dramatiza el proceso de abstracción, al vivir una aventura en que él es un personaje y Fortunato el otro. Lo que no postula su realidad —el personaje Fortunato— y lo que postula su realidad —el narrador del relato— se consideran como dos objetividades iguales. A continuación, el narrador cuenta —nueva escritura— la historia de su aventura con Fortunato. Este es a la vez un personaje del cuento de Poe y un lector de los cuentos del mismo autor. El narrador, por su lado, cumple una triple función: la de lector, personaje y autor.

La inscripción de los cuentos de Poe, que se aceptan como una «ficción» en un conjunto de acciones cuyo narrador-testigo declara como ciertas y «reales», suprime en el texto el eje real-imaginario²⁴. La abolición de ese eje permite la convergencia tanto de lo que postula su propia realidad —Fortunato como colector y amigo del narrador— como de lo que no postula su realidad —Fortunato como personaje de una ficción de Poe—, porque el narrador testifica que un ente ficticio también es real, lo cual es testificar algo imposible. El motivo fantástico del cuento está en la doble naturaleza de Fortunato: es en esto que el relato se vuelve el lugar de la posible mentira y de la posible verdad, de la posible vida y de la posible muerte, de la reunión de elementos contrarios. La duplicación a nivel onomástico suscita la incertidumbre en torno al ser o no ser de Fortunato. *Ver*, es decir, *leer* el cuento de Poe, el otro, es la condición que acompaña el *decir* —la expresión del relato del narrador—. Decir, esto es, *contar* el cuento, se vuelve el equivalente de *ver/leer*. Como el *ver/leer* —el testimonio de los ojos— *parece* ser el medio más seguro de evitar las deformaciones de la subjetividad, el dar testimonio de lo que se ha visto —*ver = contar*— se vuelve la manera más sutil y segura de pervertir el orden cotidiano²⁵. El acontecimiento fantástico surge de ese juego de espectáculo (*ver = leer*) e ilusión (*ver = contar*): de Fortunato contemplado como espectáculo en el cuento de Poe y de Fortunato presentado —por un error de los sentidos y del entendimiento— como co-lector de Poe.

Hablando de su amigo Fortunato, el narrador reconoce que: «A veces en el calor del delirio le llamaba a él mismo Montresor, Fortunato, Luchesi, cualquier nombre de ese cuento; y esto producía una indescriptible confusión, de la que no llegaba a coger el hilo en largo rato» (p. 13). El nombrar las cosas aquí, como en el mito bíblico, acompaña el acto de

²⁴ Irène Bessière señala un proceso inverso en «El hombre de arena», de Hoffmann. *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain* (Paris: Larousse, 1974), páginas 14-20.

²⁵ Bessière, p. 186.

creación. El acontecimiento fantástico se confunde, precisamente, con la evocación del poder de creación y de destrucción. Que los nombres sean varios, que el narrador llegue a llamar indistintamente al objeto de su relato por el nombre de un asesino (Montresor), de un asesinado (Fortunato), de un personaje (Luchesi) quien, símbolo de la ausencia en su lugar, no aparece más que como nombre sobre el escenario del cuento de Poe, o por «cualquier nombre de ese cuento», infunde a ese objeto de la narración con los rasgos informes, con la ambigüedad propios de lo apenas concebido. En el cuento de Poe, los nombres citados son parte de un sistema denotativo. Cada uno nombra a un personaje que cumple una función dentro del cuento. El narrador de «El crimen del otro» hace que todos los nombres citados de «The Cask of Amontillado» remitan a un mismo personaje, lo cual es una parodia del intertexto, ya que emplea con fines tergiversados el código al que pertenecen esos nombres²⁶. Lo que se lee como parodia sobre el eje sistemático del discurso, se lee como proliferación sobre su eje sintagmático²⁷. Los nombres integran una cadena de significantes que progresa metonímicamente para circunscribir un significante —otro nombre— ausente. Como la máscara romántica, la proliferación de nombres esconde un secreto, encubre una ausencia, el otro nombre²⁸. La lectura de la cadena de significantes conduce a un significado que no se puede precisar porque es múltiple. Más exactamente, los nombres citados, signos de un sistema denotativo en el intertexto, pasan a constituir un sistema connotativo en el texto, cuyo significado es ambiguo. La ambivalencia (ficción/realidad) del nombre propio, ya notado en las relaciones texto-intertexto, queda instalada como ambigüedad sobre el eje sintagmático del discurso.

La «ficción», representada por los relatos de Poe, y «el lector», representado por el narrador, quien lee los relatos de Poe, son los signos del orden cultural, de la objetividad y universalidad en el texto. Estos signos quedan singularizados dentro del orden de desarrollo del relato, en que el lector-narrador, o sujeto de la narración, atestigua la metamorfosis del personaje Fortunato, objeto de su lectura, en un amigo, objeto del testimonio escrito del narrador, quien lo presenta como ente «real». Es decir, que la relación del lector-narrador con la «ficción» que lee, la relación del sujeto-narrador con el objeto-personaje, expresa una extrañeza absoluta. Sin embargo, el relato relativiza la novedad, esa coincidencia del personaje ficticio y el dado por real, porque hace jugar los dos órdenes de su argumento:

²⁶ Sarduy, *América Latina*, p. 177.

²⁷ *Ibid.*, pp. 170-172.

²⁸ Mikhail Bakhtine, *Rabelais and His World* (Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1968), p. 40.

el orden cultural y el orden de su propio desarrollo. La organización de la narración está regida por este doble proceso²⁹.

Sin declararlo explícitamente, el narrador opta por el nombre Fortunato para continuar su relato, y deja de lado el juego de nombres con su personaje, aunque la polivalencia de ese nombre perdura en el recuerdo del lector implícito.

El modelo inmediato de las conversaciones de Fortunato y el narrador se encuentra en los diálogos que mantienen el detective Dupin y su amigo anónimo, el narrador en el cuento de Poe «The Purloined Letter»³⁰. Los diálogos de Fortunato y el narrador en el cuento de Quiroga son una imitación paródica de los diálogos del modelo. Parodian la lógica, el desarrollo, los temas del modelo y hasta la relación misma entre los personajes del cuento de Poe.

Como sostiene Baudelaire, en «The Purloined Letter» el estilo «est serré, concaté; la mauvaise volonté du lecteur ou sa paresse ne pourront pas passer à travers les mailles de ce réseau tressé par la logique»³¹. En «El crimen del otro», Fortunato sugiere al narrador que algunos de los triunfos de Poe consisten en «dar un carácter de excesiva importancia al movimiento», a lo que responde el narrador: «Niego por lo pronto que el triunfo de Poe consista en eso. Después supongo que el movimiento en sí debe ser la locura de la intención de moverse...» (p. 16). Este discurso se vale de las trabazones propias de un discurso lógico («por lo pronto que ... Después ... que ... en sí debe ser») y de la repetición de la palabra *movimiento* («importancia al movimiento ... el movimiento en sí ... la intención de moverse»), para relacionar como consecuentes declaraciones que no tienen relación alguna. El diálogo parece estar causalmente concatenado, pero de hecho se deshace por los *non sequitur* y las rupturas semánticas³². Si en Poe el modelo tejía una malla lógica impenetrable para el lector haragán, la lógica aquí es impenetrable porque es falsa, el discurso es incoherente.

Los diálogos de estos personajes también parodian el desarrollo de los diálogos de Dupin y el narrador, cuyo propósito es explicar cómo se im-

²⁹ Bessière, pp. 161-211.

³⁰ El detective Dupin aparece en otros dos cuentos de Poe: «The Murders in the Rue Morgue», *Graham's Magazine* (abril 1841), reimpresso en *Complete Tales*, páginas 141-168, y «The Mystery of Marie Roget», *Snowden's Ladies' Companion* (november 1842), reimpresso en *Complete Tales*, pp. 169-207.

³¹ Charles Baudelaire, «Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages» (1852), en *Edgar Allan Poe: Oeuvres complètes*, trad. Charles Baudelaire (Paris: Gallimard, 1951), p. 1025.

³² Véase Bakhtine, *Rabelais*, p. 11.

puso la ley, esto es, cómo se solucionó el crimen. Fortunato cuenta la historia de un juicio en que el reo enfrentaba la acusación de un testigo. Dice Fortunato que le preguntaban al testigo:

—¿Usted vio tal cosa? El testigo respondía: Sí. Ahora bien, la defensa alegaba que, *siendo el lenguaje una convención*, era solamente *posible* que en el testigo la palabra *sí* expresara afirmación. Proponía el jurado examinar la curiosa adaptación de las preguntas al monosílabo del testigo (p. 19; subrayados míos).

La actividad de la ley, que estaría orientada hacia la solución del crimen en Poe, aquí se ve pervertida al transformarse en un cuestionamiento de raíz de las convenciones lingüísticas que permiten expresar esa ley y su infracción. Si el cuento de Quiroga termina en una fiesta de Carnaval, aquí se pueden leer elementos de lo carnavalesco en lo que es incompleto (la investigación criminal), cambiante y lúdico (la meta de la investigación), en las formas indefinidas (el lenguaje mismo) y en un estar lleno del sentido de la alegre relatividad de las verdades y autoridades prevalecientes³³.

El tema de las conversaciones de Dupin y su amigo versa, básicamente, sobre los logros de la razón: los métodos de razonamiento que llevaron a la solución del crimen. En contraste, *la locura*, es decir, la sin/razón, es el tema que sirve de hilo conductor a los diálogos del narrador y Fortunato en Quiroga. Estos comienzan, en efecto, con un comentario sobre la palabra *locura* en los cuentos del modelo: «¿Se ha fijado en que Poe se sirve de la palabra locura, ahí donde su vuelo es más grande?» (p. 15), pregunta Fortunato; la conversación termina con una indagación acerca del efecto de esos cuentos sobre un loco: «¿Qué efecto cree usted que le causaría a un loco la lectura de Poe?» (p. 27), inquiere el narrador a Fortunato. La locura hasta aquí, sin embargo, no se reduce a la sombría locura romántica, en que el individuo se halla trágicamente aislado, sino tiene cierto aire festivo, en el sentido de ser un estado compartido y, por lo tanto, carnavalesco.

Nada más alejado de la tranquila amistad de Dupin y su amigo, con sus pausadas y coherentes discusiones de sillón, que la intensa relación de los dos personajes quiroguianos. A éstos los une un vínculo de asechanza y de acusación mutua. En efecto, después de hacer un comentario a Fortunato, el narrador admite: «Esperé lleno de curiosidad su respuesta, *atibándole con el rabo del ojo*.» Y Fortunato le responde: «No sé... —de pronto con la voz velada...» (p. 17; subrayado mío). La vigilancia mutua

³³ Véase Bakhtine, *Dostoevsky*, pp. 100-103.

no es más que expresión de intensa rivalidad, un índice que apunta a la relación de dobles. Se desarrolla aquí, sobre el eje sintagmático del discurso, en la díada narrador-personaje y Fortunato, y en relación con la aventura compartida, una rivalidad de dobles que es análoga a la antes señalada sobre el eje sistemático del texto, en la díada narrador-lector y Poe, que está relacionada con el acto de escribir.

Mientras tanto el cuento se dirige a su desenlace. La acción que sirve de telón de fondo, igual que «The Cask of Amontillado», es el Carnaval. El narrador afirma que «Fortunato marchaba rápidamente a la locura» (p. 29) y advierte que él a veces trataba de «apresurar la crisis». El narrador y Fortunato se pusieron de acuerdo en ir al baile de carnaval. Aquél pregunta:

—¿Y de qué se disfrazará?

—¿Me disfrazaré?...

—Ya sé —agregué bruscamente—. De Fortunato.

—¿Eh? —rompió éste, enormemente divertido.

—Sí, de eso (p. 30).

Fortunato se disfraza de Fortunato, máscara de una máscara. La máscara, que rechaza la conformidad consigo mismo, aquí la confirma. Relacionada con transiciones, con metamorfosis, con la violación de fronteras naturales, con la burla, la máscara se opone aquí a todas esas relaciones. Como la máscara de la muerte, la máscara de Fortunato enmascara a la vez que reproduce la cara de Fortunato, la niega mientras la confirma, es ambivalente. La máscara está basada en una relación especial entre realidad e imagen, se manifiesta en parodias, muecas y gestos excéntricos o cómicos. En ese sentido, la máscara de Fortunato se puede leer como metáfora del relato. El relato de Quiroga reproduce a la vez que enmascara —es decir, parodia— «The Cask of Amontillado», lo confirma a la vez que lo niega: es ambivalente.

La relación de dobles entre Fortunato y el narrador se vuelve a manifestar hacia el final del cuento, cuando el narrador dice: «En efecto, mi idea era ésta: hace con Fortunato lo que Poe hizo con Fortunato. Emborracharle... Y por último, un hallazgo divino: como Fortunato estaba loco, no tenía necesidad de emborracharle» (p. 31). El narrador aquí ha confundido a Poe: el autor histórico de «The Cask of Amontillado» con el narrador de ese relato, el personaje Montresor. Sin embargo, como personaje del relato que cuenta, el narrador piensa hacer el mismo papel que Montresor. Su confusión encubre el recuerdo de que para él Montresor era uno de los tantos nombres de Fortunato al principio del relato. Ade-

más, sobre el eje sistemático del relato, el narrador-personaje es el doble del Montresor de Poe, cuyas acciones piensa imitar. En la oposición y confusión del personaje Montresor y del autor histórico Poe, juega otra vez el doble artificio literario: lo que no supone la realidad de lo que representa —lo que hace Montresor en el cuento de Poe— y lo que en efecto supone la realidad de lo que representa —el autor histórico Poe—. El narrador de «El crimen del otro» se identifica con Poe y Montresor a la vez. Del juego de estos elementos antinómicos surge la ambivalencia que caracteriza el cuento fantástico³⁴. Por otra parte, en el relato de Horacio Quiroga titulado «El tonel de amontillado» el enterrado era Montresor y no Fortunato, lo cual es una inversión del cuento de Poe. Al volver a resucitarlo, «El crimen del otro» niega también la muerte en la relación narrador-Montresor, negación antes señalada en la relación narrador-lector y Poe. Aquí también, entonces, se rechaza como definitiva toda conclusión del relato.

En «The Cask of Amontillado» el motivo de la venganza de Montresor estaba en los supuestos *insultos* —agresión por palabras— de Fortunato. En el relato de Quiroga, en cambio, el motivo de la venganza es el «irreparable mutismo» de la locura de Fortunato, que el narrador incita por un lado y por el otro lamenta, por la soledad en que lo deja a él. En el deseo de venganza se pone de manifiesto la tendencia homicida del doble, tendencia que pertenece a los rasgos esenciales del motivo³⁵. Para consumarse la venganza, el narrador aprovecha la ocasión especial que supone la fiesta de Carnaval, de suspensión de normas y prohibiciones, de una liberación temporaria del orden establecido, que vuelve legal lo que es ilegal: el asesinato (o su parodia). El relato también se desarrolla según leyes que se pueden llamar carnavalescas, que son las de su propia libertad, lo cual vuelve factible una historia de lo que no es: el acontecimiento fantástico³⁶.

A continuación, el narrador describe el lugar de la venganza, escenario del desenlace del cuento: «En el *sótano* de casa había un ancho *agujero* rebocado... Medía tres metros de profundidad por dos de diámetro. En días anteriores había amontonado en un rincón gran cantidad de tablas y piedras, apto todo para cerrar herméticamente una abertura (p. 34; sub-

³⁴ Bessière, pp. 31-38.

³⁵ O. Rank, *The Double*, p. 16. Basta citar, entre los numerosos antecedentes literarios del motivo del doble que termina con una muerte violenta, el cuento «William Wilson» (1839), de Poe, y *The Picture of Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde.

³⁶ Para el análisis del carnaval y de los elementos carnavalescos en el cuento, sirve de punto de partida y apoyo el análisis que se encuentra de esta fiesta medieval en Bakhtine, *Rabelais*, pp. 1-58.

rayados míos). Los objetos familiares de la vida cotidiana aquí prestan credibilidad al crimen. En ellos el relato inscribe al lector implícito. El significante *catacumbas* en el cuento de Poe se traduce aquí por *sótano* y el *nicho* del fondo de la cripta —lugar del emparedamiento— se traduce aquí por *agujero* (o por *pozo*). El relato adapta, modifica y trivializa los elementos narrativos del texto modelo, parodiándolo.

La tenebrosa conclusión del relato de Poe no deja lugar a dudas de que su Fortunato pereció. Dice: «Against the new masonry I re-erected the old rampart of bones. For the half of a century no mortal has disturbed them. *In pace requiescat!*»³⁷ El narrador de Quiroga, que toma aquel crimen por modelo, informa: «Le ayudé a bajar, y aproximé mi seudo cemento. Fortunato se había acurrucado, completamente satisfecho. Una vez me chistó. —¿Eh? —me incliné. Levantó el dedo sagaz y lo bajó perpendicularmente. Comprendí y nos reímos con toda el alma» (p. 35). Los gestos de Fortunato, que los dos amigos parecen entender, y de los que ambos se ríen con entusiasmo, remiten al principio del cuento, donde los gestos alocados del narrador divertían a sus amigos, «pero sólo a aquellos que estaban en el secreto de esas locuras sin igual» (p. 11). Al gesto ambivalente se suma el prefijo *seudo*, antepuesto a *cemento* para introducir ciertas dudas sobre la efectiva ejecución del asesinato. Pero si Fortunato, en efecto, muere, resucita en la imaginación del narrador, para perseguirlo: «Caminaba... dejándome ir a ensueños en que Fortunato lograba salir de su escondrijo y me perseguía» (p. 37). Por otra parte, al permitir la duda sobre la perpetración del crimen, el autor implícito introduce una significación opuesta, por tanto, paródica, a la significación del discurso del intertexto (afirmación del crimen). La narración del asesinato adquiere así un carácter dialógico, ambivalente.

La muerte del Fortunato del cuento de Poe —en las catacumbas— permite el nacimiento del Fortunato de «El crimen del otro». Como en este relato la muerte en el pozo es ambivalente, existe la posibilidad de que Fortunato escape del pozo y renazca. Pero esa posibilidad remite otra vez al primer cuento de Quiroga, «El tonel del amontillado», en que Fortunato logra escaparse de las catacumbas de Montresor —del cuento de Poe— para esta vez enterrar él a Montresor. Es decir, que remite a un diálogo intertextual de infinita circularidad, una *mise en abîme*. La muerte posible de Fortunato coincide con el fin de la lectura, pero es el lugar del comienzo posible de una nueva lectura. Comienzo y fin, vida y muerte se combinan y sugieren una lectura del tema de la muerte como uno de renovación. Para el lector, la muerte se lee metafóricamente en el detenimiento

³⁷ «The Cask of Amontillado», *Complete Tales*, p. 279.

sancionado del relato, es decir, que la muerte coincide con el fin de la lectura-escritura del cuento, pero puede revivir en una nueva lectura. El relato contradice así una fantasía humana sancionada y codificada: la verdad oficial sobre los estados completos y definitivos, para descubrir en su ambigüedad y en su cuestionamiento de los límites que nada es definitivo, que todo está en proceso de hacerse.

En conclusión: «El crimen del otro» es una dramatización de los procesos que preceden y acompañan la creación de toda obra literaria: lectura, abstracción y escritura. El narrador —la voz que dice yo— dramatiza primero las actividades del autor histórico del texto. Dramatiza, en las lecturas que hace de los cuentos de Poe, el necesario proceso de *lectura* (ya sea de otros textos o de la cultura misma, leída como si fuera un texto) que precede toda escritura. La *abstracción* por que pasan las lecturas en el recuerdo del autor, antes de traducirse en escritura, está dramatizada en la yuxtaposición de realidad y ficción en Fortunato: la gestación de Fortunato en la historia del cuento, cuya existencia se tiene por «real», a partir del personaje Fortunato del cuento de Poe, cuya existencia se tiene por «ficticia». El considerar esta yuxtaposición como un hecho «real», objetivo, es fantástico. Al contar su aventura, el narrador dramatiza a la vez el lector en la obra, el autor y el personaje. La ambigüedad que se desprende de la yuxtaposición de lectura, abstracción y escritura, la ambigüedad que surge a nivel intertextual, dramatiza la ambigüedad implícita en toda escritura literaria, donde no hay un sentido *único*, sino un diálogo y relativización de varios discursos: del escritor-narrador, del destinatario-lector, del personaje del contexto cultural actual o anterior ³⁸.

Al escribir el cuento, el joven Horacio Quiroga ejemplifica un proceso de asimilación de los textos de Poe ³⁹ y su resultante parodia. Esta parodia implica una desacralización del canon literario, una desmitificación de los modelos europeos (Poe le llega por las traducciones de Baudelaire). En esto Quiroga empalma con lo que es una importante tradición latinoamericana: la de la parodia, tradición que lo entronca con nuestros mejores escritores y que alimenta la corriente más fecunda de nuestra literatura ⁴⁰.

³⁸ Véase Bessière, pp. 161-164.

³⁹ El presente trabajo es parte de un análisis más extenso en que estudio la narratología en los cuentos fantásticos de Horacio Quiroga. Un capítulo de este estudio ya apareció en la *Revista Iberoamericana*, 112-113 (1980), pp. 443-457.

⁴⁰ Véase E. Rodríguez Monegal, «Carnaval/Antropogafía/Parodia», *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979), pp. 401-412.